

国語科教育法に向けて

教材研究1「中学編」 魯迅『故郷』——「紺碧の空に金色の丸い月」——

教材研究2「高校編」 漱石『夢十夜』——「第一夜」と「第六夜」の学習——

関谷 博

教材研究1「中学編」

魯迅『故郷』——「紺碧の空に金色の丸い月」——

はじめに

教材として『故郷』は誠に手ごわい、気をひきしめてかからねばならぬ作品ではないかと思う。

たとえばそこには〈貧しさ〉という主題がこめられているが、この作品でいう〈貧しさ〉は、お金がないので欲しいものが買えない、といったレベルで通常受けとられがちで、その言葉のイメージを根底からゆるがすような仕方では読み取られねばならない。『故郷』の中の〈貧しさ〉は、閩土^{ミントウ}を痛めつけ、ゆがめ、心を麻痺させて、彼を「でくのぼうみたいで人間」にしてしまうが、それは閩土ひとりの運命に留まるものではないからである。〈貧しさ〉は個々人それぞれの事情なのではなくて、多くの人々をまき込み

苛む、社会全体を覆う苦悩として描かれていることを、生徒たちはこの作品から学ばねばならない。

また『故郷』は、〈希望〉をめぐる問題を提起してもいるが、これも同様である。自分ひとりの、将来の夢とかあこがれとか、そういったものと、この作品にいう〈希望〉は全く異なるのだが、もしこの違いをないがしろにして『故郷』を読むと、この作品は育ちの良いお坊ちゃんだった主人公が、中年になって実家の没落の後始末をしなければならなくなったために味わう、様々な悲哀を描いた小説、或いは後始末のごたごたをめぐって織り成されるものの悲しい人間模様、といったものになってしまうかねない。

そこでやはり、『故郷』に入るに先だって、それを収める魯迅の第一創作集『呐喊』の有名な自序を確認しておくべきだろう。⁽¹⁾辛亥革命（一九一一）後の中国に深く失望し、北京の紹興会館にこもって古碑の拓本研究や、郷土史、古い小説の研究に従事する魯迅のもとに友人・錢玄同（自序では「金心異」となっている）

がたずねてくる。

そのころ、時たま話しにやってくるのは、古い友人の金心異であった。手にさげている大型の鞆をぼろテーブルの上にほうり出し、うわ着を脱いで、向かいあって坐る。犬ざらいだから、まだ心臓がどきどきするらしい。

《きみは、こんなものを写して、何の役に立つのかね?》ある夜、私のやっている古碑の写本をめくりながら、かれはさも不審そうに訊ねた。

《何の役にも立たんさ》

《じゃ、何のつもりで写すんだ?》

《何のつもりもない》

《どうだい、文章でも書いて……》

かれの言う意味が私にはわかった。かれらは『新青年』という雑誌を出している。ところが、そのころは誰もまだ賛成してくれないし、といって反対するものもないようだった。かれらは寂寞におちいったのではないか、と私は思った。だが言ってやった。

《かりにだね、鉄の部屋があるとすよ。窓はひとつもないし、こわすことも絶対にできないのだ。なかには熟睡している人間がおおぜいいる。まもなく窒息死してしまうだろう。だが昏睡状態で死へ移行するのだから、死の悲哀は感じないん

だ。いま、大声を出して、まだ多少意識のある数人を起こしたとすると、この不幸な少数のものに、どうせ助かりっこない臨終の苦しみを与えることになるが、それでも気の毒と思わんかね》

《しかし、数人が起きたとすれば、その鉄の部屋をこわす希望が、絶対にないとは言えんじやないか》

そうだ。私には私なりの確信はあるが、しかし希望ということになれば、これは抹殺はできない。なぜなら、希望は将来にあるものゆえ、絶対にないという私の証拠で、ありうるというかれの説を論破することは不可能なのだ。そこで結局、私は文章を書くことを承諾した。これが最初の「狂人日記」という一篇である。その後は、踏み出した以上はもどるわけにいかず、友人たちに頼まれるたびに小説めいた文章を書いて、お茶をにごして来たのが、積み積って十数篇になった。

閻土を「でくのぼう」にした〈貧しさ〉は、当時の中国社会が直面していた全体的閉塞感の原因の一つだが、その全体的閉塞を象徴するのが、多くの人々が眠る「鉄の部屋」であることは言うまでもない。〈貧しさ〉も、人々の目覚めが「鉄の部屋」の打破につながるかも知れないという〈希望〉も、共に個人的次元の主題ではない。

〈希望〉に関しては、これに加えて、散文詩集『野草』（一九二七

年七月) 所収の小文「希望」(一九二五年五月発表)の次の一節も視野に入れておきたい。

それ以前には、私の心も血なまぐさい歌声に満たされていたことがあった。血と鉄、焰と毒、復旧と復習とに。そして突然、すべてが空虚になった。だが時には、はかない自己欺瞞の希望でそれを埋めようとした。希望、希望、この希望の盾で、空虚に暗夜が襲来するのを拒もうとした。盾の裏側もおなじ空虚のなかの暗夜であるにせよ。だがそうしてみても、徐々にわが青春を消耗しつくすのがおちだった。

(中略)

私はひとりこの空虚のなかの暗夜に挑むほかない。私は希望の盾を手ばなし、ベター・ファイ・シャンドル Petőfi Sándor (1823-49) の「希望」の歌に耳をかたむける。

希望とは何? あそび女よ。

誰にでも媚び、すべてを与え、

きみがたぐさんの宝物—きみの青春を失ったとききみを棄てるのさ。

この偉大な抒情詩人、ハンガリーの愛国者が祖国のためコサック兵の槍先に死んでから、早くも七十五年たつ。死は悲

しいが、もつと悲しいのは、かれの詩が今なお死なぬことだ。しかし、痛ましい人生よ! かの勇敢無比なベター・ファイでさえ、ついに暗夜の前に足をとめて、茫々たる東方をかえりみるのだ。かれは言う—

絶望は虚妄だ、希望がそうであるように。

希望の本性が「あそび女」のようなかがわしさを含み込んでいることを知りつくしても、絶望もまた虚妄であるならば、希望の盾を手ばなすことは、やはりまだ早計かも知れぬ。茫々たる東方を見つめつつ、永遠に続く暗夜などあるはずもないのだから、いつかあの彼方に太陽の昇る時が……、といったところであろうか。『故郷』末尾を考える上で何ほどか示唆するところがありそうである。

1

本稿は、「貧しさ」についてはしばらく措き、「希望」をめぐる問題の核心部分といつてよいと思われる、冒頭近くと末尾に二度登場する一節、「紺碧の空に(末尾では日本語としての語調の関係で、「は、」が付いた訳文になっている)金色の丸い月」についての考察である。

今回、筆者は五つの出版社の教科書にそれぞれ用意された教師用指導書を参照したが、二箇所に登場するこの光景に関する指摘は、おおむね一致しているようだ。冒頭近くに登場する光景については、「私」の「美しい故郷」のイメージ、末尾の方については「新しい希望の世界の象徴」（東京書籍）あたりを最大公約数とする表現が、それぞれ充てられている。筆者は、前者の解釈については若干ためらいを覚えつつも、まあ納得できないこともない、と考える。また、後者の解釈については異存がない。

ただ、五社はともに、前者と後者の光景にこめられた象徴的意味合いに、大きな差異・変容があることを強調する。つまり前者は過去の思い出としての、後者は未来に向けての、主人公の思いととらえるわけなのだが、この点に関して、筆者は大いに反対したいと思ったのである。筆者は、二度登場する「紺碧の空に金色の丸い月」の含意する象徴的意味は、全く同一である、と考える。つまり、冒頭の光景は、「美しい故郷」のイメージ、と呼ぼうと思えば呼べないわけではないが、そう呼ぶよりも正確には、後者と同様に、未知なる世界へのあこがれ、新しい生活への希望の象徴ととらえるべきであると主張したい。

本文の読解に入ろう。

「わびしい村々が、いささかの活気もなく、あちこちに横たわって」いるだけの「別れて二十年にもなる故郷」に、「寂寥の感」

を覚えた「私」は、しかしその感慨は故郷そのものの変化から生じたものではなく、今度の帰郷が、すでに他人の手に渡った実家を整理するためであるところから来たのだ、と思い直す、そう自分に言いかけせるように、物語は始まる。家に着き、明るくふるまいつつも「さすがにやるせない表情」を隠し切れない母とあれこれ会話する中に、「閨土」の名前が出る――。

このとき突然、私の脳裏に不思議な画面がくりひろげられた――紺碧の空に金色の丸い月がかかっている。その下は海辺の砂地で、見わたすかぎり緑の西瓜がうわっている。そのまんな中に十一、二歳の少年が、銀の首輪をつるし、鉄の刺叉さすまたを手にして立っている。そして一匹の「猿」を目がけて、ヤツとばかり突く。すると「猿」は、ひらりと身をかわして、かれの股をくぐって逃げてしまう。

この「不思議な画面」をAとしよう。

続いて、「この少年が閨土である。」の一文が始まる、「私」と閨土との三十年前の出会いと別れ―年末から正月にかけての短い期間の思い出が語られる。この部分をBとする。このBを読むことによって、Aの誕生した由来とその象徴的意味が了解される仕掛けになっているのが、作品前半の構造である。つまり、閨土の、どこまでが本当でどこからが嘘なのか分からないけれども、とに

かくエキサイティングではある話（Bの主要部分）を聞いて、箱入り息子ともいうべき「私」が驚嘆の念をもって思い描いた、未知の世界がAである。閨土を起源とする、未知なる空想の世界。この空想世界は「私」にとつてどのような意義をもっていたか。それはB部分中の次の一節に示されている。

ああ、閨土の心は神秘の宝庫で、私の遊び仲間とは大ちが
 いだ。こんなことは私の友だちは何も知ってはいない。閨土
 が海辺にいるとき、かれらは私と同様、高い塀に囲まれた中
 庭から四角な空を眺めているだけなのだ。

金色の月が浮かぶ「紺碧の空」と、高い塀に囲まれた「四角な空」の対比は鮮やかである。「四角な空」の下の日常生活に、たまさか入りこんだ閨土との幾日間かの暮らしは、いわば非日常的時間と云つてよいだろう。「四角な空」の下に「私」の現実があつたとすれば、閨土との幾日間は、夢のような時間であつたはずで、それが時を経て次第に結晶作用を起こし、Aの如き理想的美的な光景を生み出したにちがいない。そして、人が生まれ落ち成長した場所を故郷と呼ぶとすれば、「私」の故郷はまぎれもなく「四角な空」の下を中心として同心円的に拡がる空間を指すとしなくてはならない。これに対しAは、本質的にこの現実の故郷と対峙する性格をもった空間、いわば反・故郷的空間ということになる

う。少なくとも、「四角な空」を中心とする同心円の最も周辺部分に位置するのが、閨土との幾日間かの生活の記憶の本質であるはずだ。

西瓜には、こんな危険な経歴があるものなのか。私は西瓜といえ、果物屋に売っているものとはかり思っていた。

この箇所に五社の教師用指導書中、二社は朱書きがなく（三省堂、光村図書）、教育出版社は「西瓜が育つて実るまでの試練のこと」と身もふたもないような説明を加え、残る東京書籍と学校図書が「私」に閨土が語った内容を要約した説明を朱書きしている（東京書籍が「チャーに食べられてしまう危険などをくぐり抜けて生長してきたこと」、学校図書は更に詳細に閨土の活躍を記している）。筆者は東京書籍と学校図書の方針を正しいと思うが、力点が少々ずれているように感ずる。ここで重要なことは「危険な経歴」（つまりAの内容）それ自体ではなく、A世界の神秘が現実を照射し、「私」の日常の世界の一部を活性化させている、という事実である。

「四角な空」の下で食べてきた、何のへんてつもない西瓜が、Aの幻想と結びあわされることによって輝き始め、それが自分の目前にあるということ自体に驚きを覚えていたのである。普段食い慣れた、見慣れたモノの存在自体に驚嘆する、という体験のか

けがえのなさ。―この意味でもAは、「理想の故郷」「美しい故郷」というよりも、現実世界としての故郷を異化し、活性化させる機能を持った〈非在の場所〉というべきである。

では、なぜ各社・指導書がAを「理想の故郷」としているかという点、それは本文に次の一節があるからである。

いま、母の口からかれの名が出たので、この子どものころの思い出が、電光のように一挙によみがえり、私はやっと美しい故郷を見た思いがした。

だが、ここにいう「美しい故郷」は、「子どものころの思い出」を指すわけだから、過去の思い出のうち、「四角な空」に挿入された一回的かつ限定的な、閨土とすごした日目の記憶Bのことをいっているのではないだろうか。あるいは「四角な空」の下で、閨土との日目をなつかしみ、彼の話を反芻して、次第にAの世界を結晶化させていった時間をそこに含めてもよいかも知れない。その限りで、「美しい故郷」の裡にはAも含まれる、と解しても誤りとはいえない。ただ、そうしてしまうと、Aの世界が日常的世界に対して持った機能的意味が見えなくなるという弊害が生ずるだろう。そこで筆者は「美しい故郷」が指すBの思い出とAとを区別し、その上でAを、むしろ故郷ならざるもの、未知なる世界へのあこがれの象徴、としたいのである。

少年時代の未知へのあこがれは、長じて、新しい生活・新社会到来の希求となる。しかし、その内実に本質的な差異はないはずである。

2

Aを非・故郷的なもの、〈非在の場所〉とする主張は、最終場面の読解に深く関わる。

最終場面というのは、家の始末をすべて終え、船に乗って故郷を離れつつある「私」の胸中に浮かぶ感慨が述べられる場面である。番号をふりつつ、その内容を確認しよう。

①故郷はもう名残り惜しくない。少年閨土の「小英雄」としてのおもかげも「急にぼんやりしてしまった。」

②しかし、ホルン・シエヴォン宏児と水生、「若い世代はいまでも心がかい合」っているのではないか。とはいえ……。

③彼らが、私たちのように辛い、みじめな、荒れた生活を送ることを「私」は「願わない」。「希望をいえば、かれらは新しい生活をもたなくてはならない。」

④しかし、「私」のこの「希望」も、「手製の偶像」にすぎぬのではないか。

そう、懷疑の念に心が塞がれた、或いは塞がれかけた時、であらうか、

⑤ 「まどろみかけた私の眼に、海辺の広い緑の砂地がうかんでくる。その上の紺碧の空には、金色の丸い月がかかっている。」(すなわち本稿でいうところの、Aの光景)。

⑥ 「希望」は「もともとあるものともいえぬし、ないものともいえない。」それは道のようなもので、「もともと地上には道はない。歩く人が多くなれば、それが道になるのだ。」

①は、前節でBという記号で示した、閩土との楽しい思い出、「美しい故郷」イメージの崩壊を語る。本稿はこのBとAを区別したつもりだが、「西瓜畑の銀の首輪の小英雄のおもかげ」も「急にぼんやりしてしまった」とある以上、Aにも深刻な亀裂が入ってしまったことは認めざるをえない。

そこで、②と③で、「若い世代」に対する「希望」、自分たちと同じことを繰り返さないでほしい、「新しい生活」をもつてほしい、という現在の「私」の「希望」が語られる。問題はこの②と③の「希望」と、⑥の「希望」とが、どのような関係にあるかである。②と③の「希望」は、④で「手製の偶像」にすぎぬのではないか、という疑問、というよりはほとんど否定に近いまなざしを向けられている。では⑥の「希望」はどうなのだろうか？

もし、②と③の「希望」と、⑥の「希望」が同じ質のものであるとしたら、どうなるか。「地上の道」の喩(つまり⑥の「希望」内容)は、要するに「この『希望』も私の『手製の偶像』にすぎませんが、皆さんが私と一緒にこれを有難がって信心を持つてくだされば、実現しますよ。さあ、私と共に『手製の偶像』に祈りを捧げましょう」という、読者への誘いのメッセージとなろう。だが、筆者にはどうしてもこの解は受け入れがたい。

個々人が抱く「希望」は、その限りでは「手製の偶像」同様の虚妄にすぎない。しかし、実は人間は単に「希望」を抱くだけではなく、無意識の裡にであれ「希望」に添うように添うようにと、すでに現実生きつつある「道なき荒野を歩いている」、そういう存在である。現存するすべての「地上の道」は、そのようにして出来てきたのだ。「地上の道」の喩は、このように読まれるべきだ、と筆者は考える。②と③の「希望」と、⑥の「希望」は異なる位相で語られている、というのが筆者の主張したいところである。

②と③の「希望」が、④で懷疑にさらされる。それが、そのまま⑥の「希望」として反復されるのか？それとも、或る位相変換を経て⑥の「希望」が、②と③の「希望」とは異なるレベルで語られているのか？—この疑問を解く鍵が、⑤なのである。

そこで各社の教科書指導書の、④と⑤に付された朱書き解説を、

次に列挙する。

【東京書籍】

- ④—「私」の偶像崇拜は、「新しい生活（社会）の実現」を、その確信もないままに願っていることを指す。
- ⑤—この情景描写は昔の憧れの故郷というより、これから実現されてほしい新しい希望の世界の象徴として描かれていると見るべきだろう。

【三省堂】

- ④—実現の可能性のある、現実感のあるものなのか。
- ⑤—希望（新しい生活）の象徴。

【教育出版】

- ④—自分の観念でつくった信仰の対象。閨土の「偶像崇拜」を批判する一方、返す刀で自らの観念をもまた「手製の偶像」と否定するところに「私」の認識の透徹がある。
- ⑤—（冒頭Aの光景—引用者）と重なっているが、ここでも昼とも夜ともつかぬパラレルワールドになっている。肝心なのは閨土の姿が消えてしまっているということである。「私」の心のよりどころであった少年閨土を消し、自分の内側の拠点を全て内側から解体してしまっている。そこに「私」が稀代

の認識者であるゆえんもある。

【光村図書】

- ④—（朱書きナシ）
- ⑤—「私」の「美しい故郷」のイメージ。
・ただし昔の「美しい故郷」ではない。まだ実体はないが、「新しい生活」ができる「美しい故郷」である。

四社は共に⑤の光景を、冒頭Aの光景ではもはやなく、それとは別のもの、ととらえている。つまり、それは少年時代の他愛のないあこがれとは異なる、今日ただいまの、④の懷疑にさらされたが、もはやこれに頼るしかない「新しい生活」への「希望」（②、③）を象徴する風景として、⑤の光景を解釈しているということである。①から⑤までは、どのような位相変換もなく、順接関係でつながっている、というのが四社の見解である。されば、「地上の道」の喩によって説かれる⑥の「希望」も、②と③の「希望」と同じもの、ということになるだろう。

これに対して筆者は、④と⑤に、次のようなコメントをつけたい。

- ④—現実の故郷に絶望した「私」は、自分と閨土、若い宏児と水生、新旧いずれの友情にも確かな希望をもちや見出せない

くなっている。

⑤—少年時代に夢見た、非故郷的風景の突然の再来。それは故郷への絶望も、それゆえの自身の希望に対する不信感を、相対化する。

⑤は、①から④にかけて語られる「私」の故郷体験にそくした希望と絶望をめぐる言説を切斷し、あらためて「私」を自身の原点的な「希望」の体験に立ち戻らせる。そして大人の疲れはてた「希望」と逆接の関係で⑥を導くのである。その時⑤は、⑥の「希望」の内実を、③の「希望」と差異化しつつ方向づけるように機能するだろう。

なぜなら、先に述べたように、⑥の「希望」で展開される「地上の道」の喩は、人々の思慮分別と無関係ではないにしても、それと次元を異にして、現に生きつつある、歩いている、という事実性を「地上の道」の根拠とする点に要諦があるが、⑤、即ちA「紺碧の空に金色の丸い月」は、そのような意味での「地上の道」の喩として、誠にふさわしいと思われるからである。

本文中に挿入された「忙月」について、筆者は正確な認識を持っておらず、漠然と臨時的な主人—小作人関係のようなものを想像しているにすぎないので、「私」と閨土には、本来それに類した身分的壁があつたはず、と当て推量の上で話を進めるわけだ

が、諸指導書も等しく注記するように、少年として出会った「私」と閨土は、この身分的壁を全く気にかけていない。彼らは故郷の現実を規定している身分的壁を思慮し分別くさく自分の身のふるまいを定める、ということは一切していない。それと次元を異にする場で、彼らは語らい合つたのである。その行為がBの内実であり、それゆえにAの世界が創り出されたのである。「四角な空」に舞いこんだ、ひとりの「忙月」の息子閨土という存在が、A世界の起源として確かにある。ゆえに三十年後の再会によって「小英雄」のイメージは崩れ去り、A世界にも深刻な亀裂が走った。

しかし、教育出版社の朱書きに倣っていえば、「肝心なのは閨土の姿が消えてしまっているということ」ではなく、本当に肝心なのは、閨土の姿が消えてしまってもなお「私」の眼に「海辺の広い緑の砂地がうかんで」きたことである。「その上の紺碧の空には、金色の丸い月がかかっている」ことである。

故郷、即ち現実的次元を生きる人間は様々に思慮分別して、或いは「希望」を抱き、或いは「絶望」する。その「希望」は大抵、「あそび女」であつていずれば棄てられてしまう。そうして人は「絶望」する（つまり④）。だが、「絶望」もまた「虚妄」なのである。なぜならいかなる人間も、現実の制約下・身分的壁の内側で思慮し、もだえ苦しみつつも、それと同時に、自由な心の領域を常に保持しているからである。なにしろ、誰もがかつては思慮分別から自由な子どもだったのだ（これが⑤、すなわちAが真に含意

するもの)。これこそ人間という歩行者の真骨頂というべきだろう。気がついた時には、われわれ人間はもう二本足で歩き回って仲間たちと遊び興じ、ことばを交わし合いそうして何時の間に各々の自我を形成している、そんな存在なのである。

《しかし、数人が起きたとすれば、その鉄の部屋をこわす希望が、絶対にないとは言えんじゃないか》

そうだ。私には私なりの確信はあるが、しかし希望ということになれば、これは抹殺はできない。

現実―故郷・或いは祖国に根をおろすにせよ、それを捨てるにせよ、それとの関係を見捨てることができない、そういう現実の個人として生きる「私には私なりの確信はある」(つまり、何をやっても恐らく無駄であろう)。しかし書くことは、出版ジャーナリズムがきり開く新た沃野に彼を放ち、歩行を強いる。そこでどういう出会いがあるか、どういう新しい生活が始まるか、誰も知らない。誰も知らないが、本稿の冒頭で記したように、それは社会全体の可能性の問題である。ゆえに文学者としての「私」は「希望ということになれば、これは抹殺はできない。」。

こういう作家を「稀代の認識者」(教育出版)と呼ぶことは正しいが、彼・魯迅は同時に野蛮な理想家でもあった、と筆者はつけ加えたく思う。

注

(1) 『呐喊』の刊行は一九二三年八月、それに収録された『故郷』初出は『新青年』(一九二二年五月)。以下、魯迅の文章の引用は、竹内好訳『魯迅文集 第一巻』(一九七六年一〇月。筑摩書房)、および『魯迅文集 第二巻』(一九七六年一二月)に拠る。

(2) 原文はいずれも「深藍的天空中掛着一輪金黃的圓月」で、一字の違いもない。

(3) 参照した教科書・指導書は以下の通り。

【東京書籍】―「新編 新しい国語 3」。「教師用指導書指導編」(二〇一六年)

【三省堂】―「現代の国語 3」。「学習指導書朱書編」(二〇一六年)

【学校図書】―「中学校 国語 3」。「教師用指導書」(二〇一六年)

【教育出版】―「伝え合う言葉 中学国語 3」。「教師用指導書朱書き編」(二〇一七年)

【光村図書】―「国語 3」。「教師用指導書」(二〇一六年)

(4) 参照した五社のうち、学校図書のこの箇所に対する扱いは、大きな問題を含んでいると思われるので、本文の比較検討からはずす。

学校図書版は、④に関しては朱書きなし。これはいいとして、⑤について「窓②―①」とし、単元の後に置かれた「学びの窓」の「②未来への願いを捉えよう」で、「①空の描写の違いを、下のような表にまとめよう」という作業学習にっている。下の表とは次の通り。

	空の色	月の様子
帰ってきた時の故郷の空	鉛色 (出ていない)	
閨土との楽しい思い出の中の空	紺碧	金色の丸い月
離れる時に見た故郷の空	紺碧	金色の丸い月

「離れる時に見た故郷の空」とは、船底の水音をききつつまどろむ「私の眼」にうかんだ「閨土との楽しい思い出の中の空」なのだから、それを「見た」とするのは甚しい誤解を招くおそれがある（「思いうかべた」が正しい）。したがってまた、この二つの空は（それらが含む象徴的意味合いについては見解が分かれるにしても）同じ一つの光景が時を隔てて再現したものであるのだから、その「違い」を問題化すること自体が無意味である。同じに決まっているのである。

教材研究2「高校編」

漱石『夢十夜』―「第一夜」と「第六夜」の学習―

はじめに

語り手が「こんな夢を見た。」といって（いわないこともある）始まる「第一夜」から「第十夜」までの、十の小品集を、統一した一つの主題の下に理解すべきか、あるいは理解しうるかどうかについては、恐らく様々な見解があるだろう。筆者は理解しうるし、しなくてはならないと考えているが、その点に関しては別稿を期することとし、ここでは近時、高校国語教科書に「第一夜」と「第六夜」が摘録されることがあるのに従い、特にこの二つを授業で扱う時に留意すべき点について、思うところを述べることにしたい。^①

1

学習指導要領にいう「考えの形成・読書・情報活用」にあたりうが、まず作家・夏目漱石についてのプロフィールをおさらいする際、かならず出会うには違いない「則天去私」の語を、二作品（「第一夜」と「第六夜」）読解の導入として着目させておくべきであると思う。

“天に則^のつて私を去る”―「天」というものを、一つの規範、ないしは諸規範の拠りどころ・源泉ととらえ、自分はそれに則^のつて（従い）、自分の裡なる「私」性を、避ける？遠ざける？あるいは捨てる？―といったところだろうか。

この場合、「私」というのは、取りのぞくべきものと観念されている気配のようであるところから考えて、その内実は多分、私利私欲、といったマイナス価値のものとしてイメージしておいて良いようだ。そういう、悪い「私」性を、「天」に従うことで取り払ってしまった、ということか。取り払ってしまおう、ということか。取り払ってしまいたいものだナア、ということだろうか……。

では「天」とは、一体何か。

天ということばは、先秦から近代にいたる中国思想史のすべての時代を通じ、すべての領域において、ほぼ一貫して最も重要なキーワードの一つでありつづけた。

『中国思想文化事典』の「天」項目^②

とあるから、深くかかずらわるわけにはゆかない。同事典から、おおよそ中国の「天」には、人の有徳には幸いを、不徳には災いをもたらす道徳的人格神的な側面と、人間・社会の事象とは切り離された、自然の理法的側面との、二面があるらしいことを確認した上で、漱石にとって中国の知—漢学と称されたものが、幼児期以来の教養のベースであったことを示すに留めよう。「則天去私」の中の「天」は、「私」の私利私欲に関与するはずのものとすれば、道徳的性格を備えている「天」と考えておかなくてはな

らない。

国語便覧などの副読本で、この四字熟語と出会う生徒は、それが漱石晩年の境地を表すものという説明文を同時に読むであろうし、またそれと共に漱石自身の手になる書の写真や、更には津田青楓描くところの『漱石山房と其弟子達』の中の漱石画像の傍らに「則天居士」の文字が記されているのにも気がつくかも知れない。“人間の行状に関与し、正しい道を人に示してくれる「天」というものの存在を、強く意識する漱石”という作家像が、それなりに根拠らしきものがあつて成立しているようだ、という点を確認しておきたい。

2

「第一夜」に入ろう。一読まず誰もが気づくのは、「あおむき仰向に寝た女」の落着き・その達観したような様子と、それに較べて彼女の枕元に坐る「自分」の、明らかに腰のすわらない、安定感を欠く態度との、鮮やかな対照性だ。

「静かな声でもう死にます」と女がいう。そこでまじまじと彼女をみるけれども、血色のよいその顔つきに「到底死にそうには見えない。」と「自分」は思う。その心の裡を見透かしたように、「然し女は静かな声で、もう死にますと判然」はつきり繰り返す。すると「自分も確にこれは死ぬなと思った」。二人は「そうかね、もう死

ぬのかね」「死にますとも」といい合うが、しかし、女のぼつちり開いた「真黒な眸の奥」に「自分の姿が鮮に」浮かぶのを見た男は、再び「これでも死ぬのか」と疑い、「死ぬんじゃないだろうね、大丈夫だろうね」と、念を押すように聞き返すのである。女は女で、「やつぱり静かな声で、でも、死ぬんでももの、仕方がないわ」と繰り返す。――はつきり、しつかり、元気に(?!)、自分の死の近いことを宣言する女と、そうたやすく女の言うことを信じられない、普通人同様当たり前の感性を備えた男。この、「自分」という男が、我々読者のいる世界と地続きのところに住人であるとすれば、「女」には我々の世界の常識が通用しない、どこかの異世界に住まっているかのような風情がある。

どこかちぐはぐで、不思議な冒頭のこの感触が、はつきり前景化するの次の一節である。

じゃ、私の顔が見えるかいと一心に聞くと、見えるかいって、そら、そこに、写ってるじゃありませんかと、にこりと笑って見せた。

写っているのは、男の、「自分の姿」で、「そこ」は「その真黒な眸の奥」、つまり女の「黒い眼」の内であろう。つまり女は、自分の瞳を指して、「そこに」といつている。いや、大きな「黒い眼を眠そうに睜たまま」横たわっているのが女なのだから、そ

の女の瞳を指して「そら、そこに」と発話した、別の、もうひとりの何者かが、男の傍らに居て、その発話者が、やはり女だ、ということである。つまり、今これから死んでしまう女¹（仰向に寝た女）の他に、自分の死について語るもう一人の女（男の傍らに移動可能な女）がいるということが、あの、腰のすわらぬ男の態度と対照された、女の態度の落着きぶり・冷静さを保障していたのである。

女¹、女²、このような不思議なあり方をやってのける、この「女の正体は何だ？」という問いを立ててみよう。そして、続く次の、女の発言を、女の正体を明らかにする手掛かりとして読むよう、生徒たちを促そう。

死んだら、埋めて下さい。大きな真珠貝で穴を掘って。そうして天から落ちて来る星の破片を墓標に置いて下さい。

「真珠貝」で自分の墓穴を掘れ、と命ずる理由は、男が穴を掘る次の一節――「真珠貝は大きな滑かな緑の鋭い貝であった。土をすくう度に、貝の裏に月の光が差してきらきらした」、また土を「掛ける毎に真珠貝の裏に月の光が差した」に明らかのように、真珠貝には「月の光」を受けとめ、「きらきら」と反射させる力があるからである。自分の埋葬において、女は「月の光」を要求していたのだ。そして墓標には、「星の破片」が必要である。さて、

女の正体は？

教室から、「天から来た人」、「何か天とつながっている人」、「しばらく地球にいたけれど、死んで天に帰ってゆく、もともと天界の住人だった人（かぐや姫みたいな？）……等々の声が挙がるのではないだろうか。それで充分だと思う。

彼女のいう「死」は、天の観念を前提として可能となる、女の存在の、何らかの位相転換（女↓女↑天女？）を象徴するものである。それを男は、現世的次元での死別としか認識しきれていないため、それで、冒頭の、あのちぐはぐな印象が形づくられていたのである。

後半は、女の「百年、私の墓の傍らに坐って待っていて下さい。きつと逢いに来ますから」という言葉を信じ、「自分は苔の上に坐った。」ところから始まる。

とはいえ、「百年待っていて下さい」という女の要請は、天界の住人ならともかく、明らかに現世的人間として設定されていると覚しい「自分」には、土台むちゃな話ではある。そういうことにこだわっても仕方がないのが夢語りというものだ、と観念してしまふべきなのかも知れない。しかし、夢語りには夢語りの合理性がある、という立場に立つならば、「百年、私の墓の傍らに坐って待っていて下さい」のうちの、「私の墓の傍らに」が、恐らく勘どころであろう。「星の破片」である女の墓の「傍」にいるこ

とによって、「自分」もまた、女と同様にはないにしても、「天」とある種のつながりを持った、ということに違いないのだ。従って、そこでの「百年」は、人間が超えることのできない時間的距離、すなわち永遠を意味するものではない。語られる通り、それは「日が出るでしょう。それから日が沈むでしょう」——「唐紅の天道」の運行が刻む、天の時間なのである。だからそこでは、男は年をとらない、という解釈が成り立つ。

女の墓を媒介にして天とつながった「自分」は、しかしそのような間接的に天とつながった存在であるにすぎないだけに、「しまいには、苔の生えた丸い石を眺めて、自分は女に欺されたのではなからうか」という、疑いの心を抱きだす。その時である。

すると石の下から斜に自分の方へ向いて青い茎が伸びて来た。

天は、女でも、女でもない、別の媒介、すなわち「真つ白な百合」の花を送りよこすことによって、天の「百年」の成就を「自分」に伝える。「自分」の鼻先で、百合の蕾が「ふつくら瓣を開」き、その匂いが男の「骨に徹える程匂った。」……、

そこへ遙の上から、ぼたりと露が落ちたので、花は自分の重みでふらふらと動いた。

花辭に接吻した「自分」が、

百合から顔を離す拍子に思わず、遠い空を見たら、暁の星がたった一つ瞬^{またた}いていた。

森羅万象、世界の一切の運動が、天と呼応し合っている情景である。

「第一夜」は、男と女の物語、人間存在の関係性をめぐる物語では、恐らくない。たとえ「天」との一体化はできないにしても、「天」と間接的につながりうる、そうと信じれば何らかの仕方ですべて人間に應じてくれる、そのような、「天」の存在を信じ、その気配に安らう物語といえよう。

3

前節のように「第一夜」を読むことは、ロマンティックな、甘い読みだろうか。しかし、同じ枠組み（「天」と人間のつながりの可能性の探究）で、「第六夜」も読むならば、話は少々違ってくるように思う。

「第六夜」は、鎌倉時代の仏師・運慶と、明治の御世を生きる

「自分」とが対照される。対照を支える台座は、従って歴史的時間であり、「百年」をひとりの男が待ち続けるようなマネは、ここでは出来ない。運慶の生きた時代と明治時代とを隔てる七百年余りの時間の重さが、何らかの形で主題に関わるはずである。「天」――超越的価値ないしは超越者のイメージも、歴史的時間の中で、それにふさわしい姿で現れるだろう。

冒頭、護国寺山門の大きな赤松をめぐる豊かな色彩描写や、ここに集まった「明治の人間」たちの活き活きとした様子のみごとな描き分けなど、表現の特色にまずは注意を促す必要がある。その作業の過程の中から、自然に二人の人物が浮かび上がってくる仕掛けになっているからである。すなわち、「どうして今時分まで運慶が生きているのかな」と疑問を持つ「自分」と、「あの鑿と槌の使い方を見給え。大自在の妙境に達している」と論評する「若い男」である。

この「若い男」の言葉に示唆されて、「自分」は運慶の仕事ぶりをまじまじと、次のように見る。

運慶は今太い眉を一寸の高さに横へ彫り抜いて、鑿の歯を堅に返すや否や斜すに、上から槌を打ち下した。堅い木を一刻みに削って、厚い木屑が槌の声に应じて飛んだと思ったら、小鼻のおつ開いた怒り鼻の側面が忽ち浮き上がって来た。

その刀の入れ方が如何にも無遠慮であった。

鑿が「堅い木を」と刻みに削る。すると、「厚い木屑が槌の声に応じて飛ぶのである。鑿を打つ槌の音は「声」となり、その「声に応じて」、木（自然）が「小鼻のおっ開いた怒り鼻」という、完璧なフォルムを開示するのだ。森羅万象、すべてが完璧な何か（芸術的、ないしは宗教的現実在？）の招来する一瞬に向かつて呼応し合う……。

目の前で起こっている事態に「あんまり感心した」ので、「能くあゝ無造作に鑿を使って、思う様な眉や鼻が出来るものだな」と「自分」はつい「独言の様に言った」、この言葉に対して、「若い男」のいう、次の発言が、この物語の核心部分である。

なに、あれは眉や鼻を鑿で作るんじゃない。あの通りの眉や鼻が木の中に埋^{うま}っているのを、鑿と槌の力で掘り出すまでだ。まるで土の中から石を掘り出す様なものだから決して間違^{まちが}う筈はない

「自分」と「若い男」の対話（？）の発端は「自分」の、
どうして今時分まで運慶が生きているのかな

という心内語であった。そして、あたかも「自分」のこの思いに呼応するかのように「若い男が、自分の方を振り向いて」、二人のやり取りが本物の対話になっていったのであった。だから、右の「若い男」が発した核心的言葉は、

今時分（明治時代）／運慶（鎌倉時代）

という対照性の顕在化が、本質的契機となつて導き出されたといつてよい。そこで「若い男」の発言を、次のようにまとめてみよう。

a—鎌倉時代の世界観的前提

木（自然）の中に仁王（作品・完璧なフォルム、すなわちアイディア）が内在している。

A—その時代の芸術観

木（自然）の内に既にある仁王（アイディア—本質的なもの）を見出す（作品化する）行為である。

「第六夜」後半。「自分」は、「果たしてそうなら誰にでも出来る」と思い、「急に自分も仁王が彫つてみたくなった」から、すぐ家に帰って、適当な木を「勢いよく彫り始めてみた」が、「仁王は見当たらなかった」。

自分は積んである薪を片っ端から彫ってみたが、どれもこれも仁王を蔵^{かく}しているのはなかった。遂に明治の木には到底仁王は埋まっていないものだと思つた。

「自分」のこの残念な発見を、先と同様にまとめれば、次のようになろう。

b―明治時代の世界観的前提

木（自然）の中に仁王（作品・完璧なフォルム、すなわちアイディア）は内在していない。

では、Bはどうなるだろうか？恐らく次のように作文するしかないだろう。

B―その時代の芸術観

木（自然）を利用（加工）して、制作者自身の内にあるアイディア（本質的なもの？）に形を与える（作品化する）行為である。

従って、作品末尾の「それで運慶が今日まで生きている理由も略解^{ほぼわか}つた。」とは、bの時代で、Aを実践できるのは、aの時代

を現に生きている者のみ、という意味である。言い換えれば、bの時代を現に生きている者に許されている芸術は、Bの実践からしか生まれない、ということである。

A／Bの対比は、芸術の、というよりも、異なる二つの世界観を対比するもの^③と考えるべきだろう（つまり小文字で示した、a／bの対比の方がむしろ重要だった）。A／Bの芸術観を、それぞれの世界観的前提a／bにおける、生き方一般に拡げて考えよう。すると、Aの芸術観―生き方は、明らかに「第一夜」の物語と深いつながりを感じさせる。

天を、自然を、信じるならば（「第一夜」ならば男が「百年」女の再来を待ち続けること、「第六夜」ならば、仏師のたゆまぬ技芸の研鑽・努力が、信の証しである）、何らかの仕方では、自然は、人間に応じてくれる、という生き方が、それだ。

芸術に限っていえば、天が応じてくれるという、その内容は、アイディア（仁王像）の伝授である。それは先人に授けられたものである。近代以前の芸術家・職人は、先人の教えに従うと称する集団、すなわちひとつの工房に所属し、そこで師匠から技芸を継承することで（そこで各人の創意工夫が加わってゆくにしても、それは忘れられた先例の復古・再発見・新解釈といった形をとるだろう）、天とのつながりを確信する。Aの、こうした芸術観―生き方は、信仰心と相似形を成すのであって、「石」のように確

固として存在する、木の中の仁王像の姿形は、そのみごとな象徴なのである。

自作にあえて自分の名前を刻みつける必要を感じないであろう、運慶に体现された芸術―生き方Aと、『第一夜』で天に則って「百年」の時をまっとうしえた男の安らいとは、連続している。

これに対して、芸術観Bは、伝承された安定性、疑われることを知らない信の後ろ循の一切を失い、自分自身の脳髓からしぼり出したものでしかない思いつき（アイデア）が、出発点である。木（自然）の中には、何も存在しない。「自分」は、この事実を「不幸にして、仁王は見当らなかった。その次のにも運悪く」と受けとめている。「自分」は「天」から見捨てられたのである。「第一夜」の甘味さに対して、この「第六夜」の認識は誠に厳しい、という他あるまい。

Bにおける芸術家は、先例から、天から見離された孤独を味わう。そしてこれを芸術にとどまらぬ、生き方Bととらえれば、ただちにこの孤独は「第七夜」に接合されてゆくだろう……。

しかし、芸術観―生き方Bは、同時に、先例・過去の因習から人間を解放するものでもある。

4

明治四十年、東京帝国大学の職を辞し、朝日新聞社に入社し

た漱石は、その年の六月から十月にかけて『虞美人草』を、翌四十一年一月から四月に『坑夫』を同紙に連載した。『夢十夜』は、同年九月から連載を開始する『三四郎』までの、いわば つなぎとして書かれたものだった（明41・7・8）。『三四郎』に始まる前期三部作、『心』に至る後期三部作、そして『道草』、絶筆となった『明暗』まで、足かけ十年間を新聞小説作家として生きた漱石の、その本格始動期に発表された作品が『夢十夜』である。

大学に籍を置いていた時の漱石は例えば『濛濛集』の作者でもあった。「でもあった」というのは既に彼は『吾輩は猫である』の作者でもあったからだ。『濛濛集』に収められた作品たちは、いかにも帝大の英語教師が書きそうなものといえる。直接英文学を「原典」(original text)とするものもあれば、彼の英国留学体験に基づくものもあるが、いずれにしてもそれらは不特定多数・様々な文化的基盤を持つ（というか、その教養基盤を想定できない）新聞向きの作品では決していない。留学体験や東大教師の人脈圏を起源 (origin) として持つという意味で、『濛濛集』や『吾輩は猫である』を注3で示した用語に従って『運慶的 originality』と呼ぶことが許されるならば（これらの作品の発表媒体は、『ホトトギス』『帝国文学』など、読者の性質をある程度の正確さで想定して書くことの可能な場であった）、新聞小説はこれらとは大いに事情が異なる。

『三四郎』以下、本格化する新聞小説には、“運慶的 originality” という性格は全くといってよいほどない。それらはまさに“近代作家的 originality”を備えた作品群である。あるいは、でなければならなかった。なぜならそれらは特定の古典的教養を必要とせずに読めなくてはならず、またそこで生きる登場人物たちの多くが—その読者と同様に—、特定の生き方から自由であるがゆえに引き受けねばならない苦悩を抱え込んだ存在だからである。⁴⁾

恐らく『夢十夜』は、右のような新聞小説の書き手としてこれから生きてゆく上で必要な“心がまえ”のようなものを、自分明らかにするために書かれたのである。そのためには、彼漱石の裡に確かに存在する「天」—真の知への信頼すべき導きの感覚を、いったん封じ込める必要があったのであろう。それを封じ込めるに当たって、何を失い、何を得るか。「天」なき世界でどのような精神生活が待っているか、「天」から見離された人々をつなぐ手だては何か。……こうした問いに対するラフ・スケッチとして、『夢十夜』は読まるべきであると思う。

最後に蛇足めいたことを一言。「天」概念の封じ込めは、新聞小説作家・漱石誕生にとっては不可欠ではあっただろうが、人間・夏目金之助の人生論的決断ではかならずしもなかったと思わ

れる。陳腐と思われるかも知れないが、晩年の彼の暮らしが、午前中に『明暗』執筆、午後は漢詩を書くことに費されたこと、そして「則天去私」の語が、午後の時間と不可分であっただろうことは、やはり無視すべきではないのだ。今日なお漱石の文学が、我々に現在進行形で読まれ続けているのは（求め続けられているのは）、「天」から見離された我々の運命が、この上なく正確に記されているからだだが、と同時にそこに、近代社会に生きる者であるとはいえ、やはり何か「天に近い確かさ・自然に裏打ちされた人間性の如きもの」によって、人は生かされている、という気配をそこに感じ取ることもできるからではないだろうか。

注

(1) 高校教科書同様、現代仮名遣い表記になっている等の理由から、本文の引用は新潮文庫版『文鳥・夢十夜』（昭51）よりとする。

(2) 溝口雄三・他編『中国思想文化事典』（東京大学出版会。平成13）の「天」の項目。

(3) A/Bの対比は、いうまでもなく前近代的芸術観から近代的芸術観への転換を含意しているが、それは近代社会の成立に伴う人間観の劇的な変容の表れでもある。山内昶によれば「中世では拡大家族や村落共同体、ギルドやツunftなど、なんらかの共同体に帰属し、それと不可分な (individuals)

成員をいみするもの」であった「個人 (individu)」が、十八世紀には「共同体から不可分な存在ではなく、それ自体自立した、もはやそれ以上分割できない (individuus) 単位存在、自立的かつ実体的な原子 (atom) ないし単子 (monade) として、個々の人間が意識されるように」なった、という (山内和『ロマンの誕生』「論創社」昭59)。¹³⁾ 個人 (individual) をめぐる、こうした語義論的転換例を、芸術に關して求めるならば、originality の意味変容と同様のことを指摘しよう。レイモンド・ウィリアムズは、まず十四世紀に英語に入ってきた original は、当初「時のなかのある時点のことをさしたり、その後の事柄や状況の発生源となる力や人間」を指していた (例えば original sin 「原罪」、original law 「原始法」、original text 「原典」) が、十七世紀に「(他の作品とは似ていない)『新しい』に近い意味」になり、「一八世紀になると an original (独創的なもの)」という言い方が広く使われるように」なった、という。そして次のようにまとめている。¹⁴⁾

originality (獨創性) は、英語に定着する過程で origin (起源) との接点をほぼなくしてしまった。それどころか、originality について肝要なのは、この語がそれ自体以外の origin (起源) をもたないという点である。

(椎名美智・他訳。レイモンド・ウィリアムズ『完訳キーワード辞典』平凡社、平14)。

木の中に起源との接点を見出す「運慶的 originality」と、木を加工して自分のアイデアを起源とする作品をつくらなければならぬ「自分」——近代作家的 originalitys

(4)『三四郎』に続く、前期三部作の二つめ『それから』(明42・6・10)の代助が、父親から説教される次の一節、

親爺の頭の上に、誠者天之道也と云ふ額が麗々と掛けてある。先代の旧藩主に書いて貰ったとか云つて、親爺は尤も珍重してゐる。代助は此額が甚だ嫌いである。第一字が嫌だ。其上文句が氣に喰はない。誠は天の道なりの後へ、人の道にあらずと附け加へたい様な心持がする。

(三の四)

代助の父親の部屋に掛かっている額は『中庸』からのもので「誠者天之道也 (誠は天の道なり)」に続けて「誠之者人之道也 (之を誠にするは人の道なり)」の句が来る。「人の道にあらずと附け加へたい様な心持がする」と思う代助は、これ以上考えられない程ハッキリと、儒教の世界からの離脱を意欲

しているわけである。また、前期三部作の三つめ『門』（明43・356）でも、歯医者から帰った宗助が、妻の御米から「論語に何かあつて」と尋ねられ、「いや何もない」とそつけない返事をしたのも、同じ精神性を表わしている。「天之道」というような、人間の生き方の根本を超越的視点から指し示してくれるような權威性を、決して認めない精神である。そうした方向性は、『明暗』に至るまで、新聞小説作家としての漱石作品すべてに一貫している。

（5）筆者の「則天去私」神話への関心は、文化相對主義に対する普遍性概念の再評価の動向と関わっている。前者に対する後者の「ゆり戻し」について、鈴木光太郎・他訳ドナルド・E・ブラウン『ヒューマン・ユニヴァーサルズ』（新曜社。平14・7）参照。

（せきや ひろし／本学教授）